

DE ZAMORA A BOSTON: EL MONUMENTO FUNERARIO DE DON ALONSO DE MERA*

SERGIO PÉREZ MARTÍN¹

DOCTORANDO EN HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

RESUMEN

Antes de 1901 había desaparecido de la iglesia del convento de San Pablo y San Ildefonso de Zamora el bulto funerario de su fundador, don Alonso de Mera. Gómez-Moreno fue el primero en hacerse eco de la, aún hoy, oscura venta de una pieza calificada como “excelente” por Quadrado y que aún llegaron a ver otros cronistas de la segunda mitad del siglo XIX. Desvelamos aquí su interesantísimo trayecto, en el que, entre otros, medió W. R. Hearst, hasta llegar a su ubicación actual en el Fine Arts Museum de Boston y su autoría, como obra sobresaliente del escultor romanista afincado entre Zamora y Salamanca Juan de Montejo.

PALABRAS CLAVE: Alonso de Mera; Juan de Montejo (escultor); Sepulcro; Monasterio de San Pablo y San Ildefonso (Zamora); Fine Arts Museum (Boston).

FROM ZAMORA TO BOSTON: THE FUNERARY MONUMENT OF ALONSO DE MERA

ABSTRACT

Before 1901, the funerary monument of Alonso de Mera had disappeared from the church of the convent of San Pablo and San Ildefonso of Zamora, founded by himself. The historian Gómez-Moreno was the first to echo the still-obscure sale of a piece labeled “excellent” by Quadrado, and other chroniclers from the second half of the 19th century that still came to see. We unveil

* Esta investigación no habría dado los frutos obtenidos sin la colaboración, ayuda o consejo de varias personas a las que desde aquí debo hacer constar mi agradecimiento: Luis Vasallo Toranzo, Marietta Cambareri, Marco Antonio Martín Bailón, Hortensia Larrén Izquierdo, José Ángel Blanco Sánchez, Antonio Pedrero Yéboles, Josemi Lorenzo Arribas y Ernesto García Romero.

¹ Parte de este texto se expuso como Comunicación en el Seminario de Investigación “El Legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia”, celebrado en la Universidad de Valladolid los días 25 y 26 de febrero de 2016, dirigido por Miguel Ángel Zalama y coordinado por María José Martínez Ruiz y Jesús F. Pascual Molina (Grupo de Investigación Reconocido. Arte Poder y Sociedad en la Edad Moderna).

Dada la extensión del texto preparado y de la investigación llevada a cabo se decidió darlo a conocer en dos artículos diferentes, uno de ellos recién publicado en PÉREZ MARTÍN, Sergio y VASALLO TORANZO, Luis, “A Spanish knight in the Museum of Fine Arts, Boston”, *The Burlington Magazine*, N.º 1364, Vol. CLVIII, November 2016, pp. 864-869, el otro el que aquí se expone.

here his interesting journey, in which, among others, measured W. R. Hearst, to reach his current location in the Fine Arts Museum of Boston and its authorship, as an outstanding work of Juan de Montejo, a romanist sculptor settled between Zamora and Salamanca.

KEYWORDS: Alonso de Mera; Juan de Montejo (sculptor); Funerary monument; Monastery of S. Pablo and S. Ildefonso (Zamora); Fine Arts Museum (Boston).

Nada descubrimos aquí al reconocer la enorme fortuna que, a la postre, resultaría para la ciudad del Duero la elección de don Manuel Gómez-Moreno, uno de los patriarcas de la Historia del Arte en España, para redactar el tomo correspondiente a Zamora de la titánica –y malograda– obra del *Catálogo Monumental de España*. El texto, modélico y acorde a los intereses de la época, se convirtió, junto al de las otras tres provincias que le tocaron en suerte (Ávila, Salamanca y León), en fundamento de la moderna historiografía histórico-artística y aún hoy son punto de partida para innumerables estudios y de la más diversa índole. Además, en lo que a Zamora concierne, se realizó justo antes de las primeras enajenaciones patrimoniales o, al menos, de las más importantes, concretamente entre 1903 y 1905. Es por ello, por lo que a la hora de acercarnos a estas pérdidas, la erudita prosa del granadino, su incuestionable ojo clínico y el oportuno aparato gráfico adjunto, han colocado al *Catálogo Monumental* como fuente de primer orden para el estudio de esta parcela de la Historia del Arte que tanta fortuna viene experimentado desde hace algunas décadas.

No con poca nostalgia leemos las líneas dedicadas a las dos parejas de esculturas de San Juan Evangelista y la Virgen Dolorosa, pertenecientes a sendos calvarios de estilo gótico, que hacia 1907 salían de la clausura toresana de Santa Clara y tras pasar por manos de Braulio de Heras acababan engrosando los fondos del Museo Arqueológico Nacional². Idéntico destino, aunque con un trayecto tan turbulento que llegó a saltar a la política nacional, siguieron el ebúrneo “Bote de Zamora” y una arqueta árabe tras su adquisición al Cabildo de la Catedral por parte del anticuario Juan Lafora y Calatayud en 1911³, cuando apenas habían transcurrido siete años de su “descubrimiento” y fotografía por el joven Gómez-Moreno y su esposa. Entre medias, en 1908, partían de la iglesia de Santa María de Villafáfila

² PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *La imaginería medieval en Zamora (Siglos XII-XVI)*, Zamora, 2016, pp. 143-144.

³ MARTÍN BENITO, José Ignacio y REGUERAS GRANDE, Fernando, “El bote de Zamora: historia y patrimonio”, *De Arte*, 2 (2003), pp. 203-223. Cuando se edita el Catálogo, en 1927, el propio Gómez-Moreno añade una nota al texto original haciéndose eco de las lamentables vicisitudes de aquella venta y de cómo en 1926 se habían enajenado otras tres, por entonces en manos de un coleccionista madrileño, véase GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid, 1927, p. 81.

al por entonces incipiente Museo catedralicio de Astorga siete tablas de principios del siglo XVI tras su venta por el párroco José Mayo⁴.

La edición del Catálogo Monumental de Zamora en 1927 permitió a su autor incorporar una serie de notas que había ido recopilando con los años e incluso precisiones sobre el original, además de algunas fotografías de Jean Laurent, Cayetano de Mergelina, Juan Cabré o Francisco Antón, entre otros⁵. En este ínterin de algo más de dos décadas las ventas no cesaron, más bien al contrario. Parte de un tapiz de la célebre colección de la catedral de Zamora se vendió en 1906 junto a una magnífica alfombra persa “en vil precio”⁶. Y uno de los grupos escultóricos de la iglesia románica de San Leonardo pasó al Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1916 tras la venta del edificio completo a un particular por parte del Obispado tan sólo tres años antes⁷. Aunque el listado podría ser más extenso, hemos de cerrarlo con una pérdida notable que Gómez-Moreno no llegó a apostillar, quizá por encontrarse ya el manuscrito en vías de impresión, quizá porque no tuvo noticia del hecho hasta algún tiempo después, ya que sí se hizo eco de ello en 1934. Concretamente en 1926 el párroco de San Marta de Tera vendía un relieve pétreo con una *Maiestas Domini* –fechable hacia 1110–, a un anticuario con negocio en Valladolid para acabar recalando en el Museo Rhode Island (Providence) tras su donación por el magnate estadounidense John Nicholas Brown⁸.

Lo minucioso de su trabajo, unido a su carácter riguroso, le obligó a recoger a la hora de estudiar ciertos edificios incluso los destrozos, robos o ventas que habían acaecido antes de su llegada a Zamora en julio de 1903⁹. No resultarán extraños, pues, sus comentarios acerca de la “insensata limpia” que había destrozado las

⁴ GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo...*, p. 316 y VELADO GRAÑA, Bernardo, fichas nº 3-6 del cat. de la exp. *La VII Iglesia. Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, pp. 79-81.

⁵ La comparación del texto e imágenes de ambos ejemplares resulta verdaderamente interesante y esclarecedora. La consulta del original se ha facilitado notablemente desde su digitalización por parte del CSIC: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalización_tnt/index.html.

⁶ GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo...*, p. 129. Años más tarde, entre 1944 y 1946, se sellaría la discutida venta de los tapices de Tideo y El paso del Mar Rojo al Consistorio de Madrid. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura y LÓPEZ HERVÁS, Victoria, “Los tapices góticos del Ayuntamiento de Madrid”, *De Arte*, 1 (2002), pp. 55-63 y ASSELBERGHS, Jean Paul, *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora* (ed. S. Samaniego Hidalgo), Salamanca, 1999, pp. 40-42.

⁷ FERRERO FERRERO, Florián, “Lámina 42. Parroquia de San Leonardo” en PÉREZ MARTÍN, S. y MARTÍN BAILÓN, M. A. (Coords.), *Zamora, Año de 1850. Cuaderno de vistas de Zamora tomadas del natural y ejecutadas por D. José M.ª Avrial y Flores*, Zamora, 2013, pp. 255-260 y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, Salamanca, 2008, pp. 350-352.

⁸ GÓMEZ-MORENO, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pp. 162-163 y POZA YAGÜE, Marta, “Recuperando el pasado. Algunas notas sobre las primeras portadas teofánicas del románico castellano-leonés (acerca del relieve conservado en Rhode Island)”, *Anales de Historia del Arte*, N.º Extra 1 (2010), pp. 315-318.

⁹ Sobre su estancia y recorrido véase VACAS, José Antonio y SÁNCHEZ, Rubén, “El Catálogo Monumental de la provincia de Zamora. Recorriendo caminos, evocando hallazgos” en cat. de la exp. *Caminos de Arte. D. Manuel Gómez-Moreno y el Catálogo Monumental de Zamora*, Valladolid, 2003, pp. 37-45.

pinturas del retablo de Navianos de Valderde, la sustracción de la gran custodia procesional de la colegiata de Toro (acaecida en 1890), o la aún hoy oscura venta del bulto funerario que don Alonso de Mera se había mandado erigir en la iglesia del convento de San Pablo y San Ildefonso de la capital¹⁰.

Es este último el que centrará nuestro interés a lo largo de las siguientes páginas, malvendido, al parecer, en 1899¹¹, sin que hasta la fecha se hayan podido conocer otros pormenores (Fig. 1). No obstante, don Manuel Gómez-Moreno había tenido noticias del referido monumento funerario a través de los *Recuerdos y bellezas de España* y aunque la iglesia conventual no suscitó en él demasiado interés, sí nos describe el encasamiento de sepulcro como “un arco del siglo XVII”, dentro del cual se ubicaría la desaparecida imagen orante del fundador, de alabastro y excelente “al decir de Quadrado”¹², limitando, pues, su juicio a las palabras de quien le había precedido en la visita al cenobio jerónimo.

Cronológicamente esta será la última pincelada que conozcamos del entierro de Alonso de Mera e incluso del propio edificio, pues la exclaustración primero y la incuria después acabaron por dar al traste con el conjunto en la década de los setenta del siglo pasado. Como se dijo más arriba, aún llegó a verlo bastante completo José María Quadrado en 1861, que describe la iglesia como “una despejada nave de crucería de imitación gótica” hallándose en su presbiterio la estatua de su fundador “de rodillas dentro de un nicho del renacimiento, y á sus pies hay un lindo page reclinado sobre el casco en actitud de dormir”¹³.

El paisaje lo completarán en las décadas siguientes Fernández Duro y Eduardo J. Pérez¹⁴. El primero sitúa el bulto funerario de alabastro en el lado del evangelio, efigiado como “un caballero armado” que ha dispuesto a sus pies “el yelmo y las manoplas” y recoge por primera vez el epitafio que estaría en la parte inferior del sepulcro:

¹⁰ PÉREZ MARTÍN, Sergio y VASALLO TORANZO, Luis, “A Spanish knight...”, pp. 864-869.

¹¹ Hasta no hace mucho pensábamos que la venta se había producido en 1901, a tenor de lo expresado por Gómez-Moreno en su manuscrito del *Catálogo monumental*. En él se dice que había acaecido “há tres años”, pero será al momento de su publicación en 1927 cuando se incorpore la fecha de 1901 (entre paréntesis). De idéntica manera aparecerá también en su reedición de 1980.

Ahora: este ligero adelanto de la fecha se lo debemos a María José Martínez Ruiz, que dio a conocer el documento en el que se autorizaba la venta del sepulcro en la Conferencia “Arte zamorano emigrado” pronunciada el pasado 17 de marzo de 2017. Su intervención se enmarcó en el Curso *Arte en Zamora XII. Paisajes monumentales cercenados: Patrimonio Histórico-Artístico Explotado y Desplazado*, celebrado en el Centro Asociado UNED-Zamora, entre el 14 de marzo y el 1 de abril, bajo la coordinación del Dr. José Luis Hernando Garrido.

¹² GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo...*, pp. 179-180.

¹³ Aporta también el año de su muerte, seguramente por la lectura de su epitafio. QUADRADO, José María y PARCERISA, Francisco Javier, *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid. Palencia y Zamora*, Barcelona, 1861, p. 417.

¹⁴ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, Madrid, 1882, Vol. II, pp. 260-261 y PÉREZ, Eduardo J., *Guía del viajero en Zamora*, Zamora, 1895, p. 32.



Fig. 1. Bulto funerario de don Alonso de Mera, obra de Juan de Montejo. 1594. Alabastro. Escultura y fotografía propiedad del Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 2. Recreación gráfica del monumento funerario de don Alonso de Mera, obra de Antonio Falcote y Juan de Montejo. Dibujo de Marco Antonio Martín Bailón, 2016.

la cimera a modo de ángeles tenantes con el escudo del comitente que remataba el conjunto mural, habían sido recuperados de entre las ruinas del edificio para pasar a formar parte de una colección particular de Zamora (Figs. 3 y 4)¹⁵. Pero sobre el bulto funerario se cernía el más absoluto silencio. Su salida de la ciudad del Duero era un completo misterio y en parte lo sigue siendo, pues en los primeros pasos de su devenir histórico ulterior aún tenemos que movernos en el terreno de la hipótesis.

¹⁵ Al respecto remitimos a la publicación que acaba de ver la luz y en la que se abordan los pormenores de su creación y su contexto, además de diversos detalles sobre su promotor y la extraordinaria relevancia de sus testamentarios, especialmente de don Gregorio de Sotelo, hermano del fundador de otra de las grandes obras pías de la Zamora del Renacimiento, la capilla de los Sotelo en la iglesia de San Andrés. PÉREZ MARTÍN, Sergio y VASALLO TORANZO, Luis, “A Spanish knight...”, pp. 864-869.

¹⁶ RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José, “El convento de San Pablo: Ambiente y contratiempos de una fundación monástica”, *Studia Zamorensia*, 3 (1982), pp. 81-109.

Aquí yace el honrado caballero Alonso de Mera, que fundó y dotó esta iglesia y monasterio de monjas, el año 1553.

Mientras, el segundo alude a lo hermoso de su iglesia, a la amplitud de su nave rectangular, a sus elegantes bóvedas, a su magnífico altar mayor y al enterramiento de su fundador, lamentándose de la venta de sus terrenos por el Estado usándose su iglesia –cerrada ya al culto– para guardar pasos de Semana Santa.

Si a las descripciones legadas por los cronistas de finales del siglo XIX unimos los detalles que, por suerte, conservamos del momento en que se contrató y labró el conjunto seremos capaces de recomponer la imagen aproximada que tendría el monumento funerario de don Alonso de Mera¹⁵ (Fig. 2). Pero lo que ahora verdaderamente nos interesa es saber qué ocurrió con esta escultura, además de desvelar su actual paradero. Ya se dio a conocer hace algunos años cómo hacia 1970 los restos del sepulcro, es decir, las pilastras y entablamento que flanqueaban el arcosolio, y



Fig. 3. Remate del sepulcro con dos ángeles arrodillados sosteniendo un escudo con las armas de don Alonso de Mera, obra de Juan de Montejo. 1594. Alabastro. Fotografía propiedad de José Navarro. Hoy en paradero desconocido tras su venta hacia 1990.



Fig. 4. Encasamiento del sepulcro, obra de Antonio Falcote. c. 1590. Piedra arenisca. Colección particular de Zamora.

Fruto de la preparación de mi tesis doctoral sobre la escultura romanista en Zamora se ha podido localizar en el Fine Arts Museum de Boston una escultura de alabastro de un caballero orante que, a todas luces, encaja no sólo con las descripciones conocidas sino que refrenda algunos de los aspectos que nos ofrecerá la documentación y a los que nos referiremos más adelante. Es más, la catalogación del propio museo contempla su procedencia de un monasterio español, posiblemente zamorano, identificando al personaje con un desconocido don Monzo Aversque, fundador del supuesto cenobio. Aunque se yerre por completo en la identidad del representado no está descaminada, como veremos, la cronología que se plantea desde el propio museo, donde se ha fechado hacia 1600.

Buena parte de esta información fue proporcionada al centro en el momento de su adquisición¹⁷, datos que ahora nos permiten reconstruir de manera parcial la azarosa andadura del alabastro zamorano hasta su llegada a Boston (Figs. 5 y 6). Este periplo tocaría su fin en 1944. Concretamente el 9 de noviembre el Fine Arts

¹⁷ Museum of Fine Arts Boston: <http://www.mfa.org/collections/object/kneeling-knight-128531>. Consultado 23/02/2014. La documentación de la ficha catalográfica se basa en el registro realizado por los hermanos Brummer al momento de su compra y posterior venta. En la actualidad puede consultarse en: Metropolitan Museum of Art: Thomas J. Watson Library, Digital Collections: *The Brummer Gallery Records* (<http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/landingpage/collection/p16028coll9>). Consultado 11/11/ 2015.

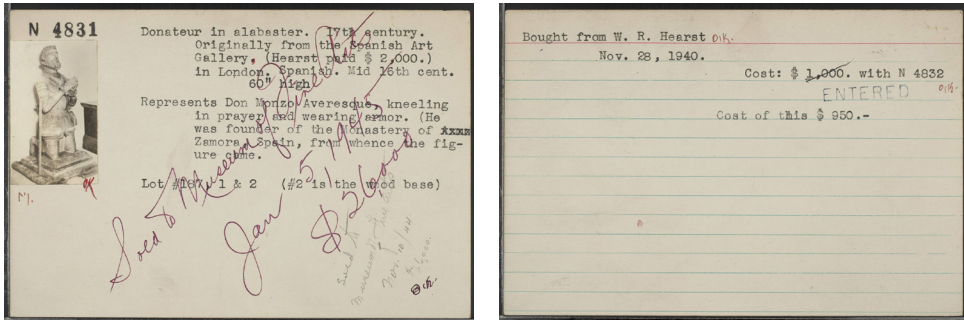


Fig. 5 y 6. Collection card N4831 of The Brummer Gallery Records. Digitalizado por el Metropolitan Museum of Art: Thomas J. Watson Library. Anterior al 28 de noviembre de 1940.

rubricó su compra por la nada desdeñable cantidad de 26.000 dólares, cantidad que sería satisfecha a sus vendedores en los primeros días de 1945. La pieza procedía de la neoyorquina Brummer Gallery, establecimiento que, regentado por los hermanos Brummer en la E 57th Street, habría de jugar un papel fundamental en la formación de muchas de las grandes colecciones artísticas estadounidenses en las décadas siguientes al fin de la llamada “edad dorada americana”. Aquí no debió de permanecer demasiado tiempo, pues a su vez Joseph Brummer (1883-1947) se la había adquirido al magnate William Randolph Hearst el 28 de noviembre de 1840. No sería de extrañar que este último se hubiera deshecho de ella contra su voluntad, pues por entonces su imperio había empezado ya a desmoronarse y la venta y subasta de sus colecciones se antojaba un trance tan doloroso como necesario¹⁸.

A Hearst le debemos la llegada del bulto funerario de Alonso de Mera a Estados Unidos, quizá con destino a algunas de sus propiedades, como la Casa Grande en San Simeón (California). Él había adquirido la obra en Londres, a donde llegaría en fecha desconocida, obviamente con anterioridad a finales de 1940. Por entonces se exponía en The Spanish Art Gallery, de la que el magnate era asiduo comprador y desde donde pasó a sus manos tras pagar los 2.000 dólares en que estaba tasada la pieza. Todo parece apuntar a que la familia Harris, dueña del referido negocio, hubiese sido la causante de la desmembración del sepulcro zamorano, bien directamente bien a través de algún intermediario. Son bien conocidos los vínculos familiares y empresariales de Lionel Harris, patriarca de la saga, con España. Su conocimiento de la riqueza del país era directa, pues se sabe que junto a su familia recorrió parte de su geografía conociendo y descubriendo sus “tesoros” y desde

¹⁸ MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del Patrimonio artístico español. W. R. Hearst: “El gran acaparador”*, Madrid, 2012, pp. 408-410 y 617-621.

finales del siglo XIX su nombre comenzó a vincularse con el mundo del anticuariado y de las enajenaciones del patrimonio artístico español¹⁹.

Aun se ha de profundizar en el modo en que Harris adquirió la imagen, si fue fruto de una estancia en Zamora a lo largo de sus muchos viajes o si le llegó a través de algún agente²⁰. Pero lo cierto es que durante los primeros años del siglo XX, además de muchas otras piezas de gran calidad, adquirió una serie de sepulcros de inigualable valor, tales como los de don García de Osorio y doña María de Perea, procedentes de la localidad toledana de Ocaña (hoy en el Victoria & Albert Museum) en 1906, los del convento de San Francisco de Cuéllar, comprados al duque de Albuquerque en 1905 (hoy en la Hispanic Society of America), o el que se adquirió a la catedral de Valladolid en 1912, identificado con Juan Ruiz de Vergara y más recientemente con fray Martín de Duero Monroy (hoy en la iglesia de San Juan en Clerkenwell, Londres)²¹. Quizá deba contarse también entre ellos el del convento de San Pablo y San Ildefonso de Zamora.

Así las cosas, si hoy nos dirigimos hacia la galería 218 –dedicada al arte gótico– del Museo Fine Arts de Boston nos encontraremos con el bulto funerario que ahora atribuimos a don Alonso de Mera (acc. no. 44.813). Desvelado, pues, su paradero conviene que intentemos hacer lo propio con su autoría. El análisis detallado de la pieza obliga a recapitular brevemente lo que conocíamos hasta hoy sobre el encargo de la misma. Aunque no se tienen referencias de la fecha en que concertó la hechura del sepulcro, todo apunta a que tendría lugar en la década de los ochenta del siglo XVI, pues en ese momento la iglesia de convento de San Pablo ya se había concluido y el monasterio comenzaba a habitarse a la par que proseguía la obra del ámbito residencial²². El concierto lo habría rubricado don Gregorio de Sotelo, principal testamentario del fundador, con el entallador local Antonio Falcote, uno de los representantes de la corriente romanista en Zamora. A falta del pertinente contrato, la noticia nos viene dada por el testamento del maestro, que en 1592

¹⁹ STRATTON-PRUITT, Suzanne L., “Lionel Harris, Tomas Harris, the Spanish Arte Gallery (London) and North American collections” en PÉREZ MULET, F. y SOCIAS BATET, I. (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp. 303-311 y MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Depredadores de conventos. Comercio de antigüedades en el entorno de las clausuras españolas” en ALSINA GALOFRÉ, E. y BELTRÁN CATALÁN, C. (eds.), *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, Gijón, 2015, pp. 171-200.

²⁰ Aunque el establecimiento madrileño cerró en 1900, sus viajes y contactos con España eran constantes. No tenemos noticia de su posible estancia en Zamora, aunque hasta la fecha la profesora Martínez Ruiz, por ejemplo, ha documentado su paso y vínculos con provincias cercanas como Burgos, Palencia, Valladolid, Soria o Segovia.

²¹ TRUSTED, Marjorie, “A work by Esteban Jordan: an effigy of a Spanish Knight of the Order of St. John”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIII (1987), pp. 351-359 y URREA, Jesús, “Caballeros de la orden de San Juan de Malta en Valladolid”, *BSAA arte*, LXXV (2009), pp. 157-168. Quizá procedería del convento dominico de San Pablo. Su venta se autorizó en cabildo de 1908.

²² Al respecto de la obra del edificio véase RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José, “El convento de San Pablo...”, pp. 81-109.

declaraba tener una obra en la iglesia de San Pablo “que es un entierro de alabastro y una cabaña de piedra mollar”²³ en la que faltaba poco por hacer para darla por terminada.

Es una lástima que en las últimas voluntades del entallador no se reflejase, como sí ocurrió con otras de las obras enumeradas, a quien se traspasaba el encargo o a que maestro se encomendaba su finalización. Sin embargo, la partija de sus bienes sí nos reserva varios datos clarificadores, entre ellos la venta de varias piedras de alabastro a “Montexo”²⁴. La participación del escultor Juan de Montejo en el encargo parece quedar confirmada con una nueva cita en la relación de descargos: “mas dio por descargo zient rreales que pago a Joan de Montexo, a cuenta de lo que a de aver de la obra de Sant Pablo”²⁵. A tenor de estos pagos y de la tasación del conjunto por parte del escultor Francisco de Ribas, en 1594, intuimos que la efigie de Mera hubo de labrarse entre esas dos fechas. Así, el resultado final sería una obra realizada entre Antonio Falcote y Juan de Montejo. Mientras el arcosolio, o al menos parte de él, se debería a la mano del primero, el segundo hubo de ocuparse del bulto funerario y del resto de la labor escultórica. No sería la primera vez que ambos maestros colaboraban en algún encargo o que incluso lo contrataban en compañía, no en vano Juan de Montejo era el escultor más importante que por entonces se podía encontrar en Zamora y Salamanca²⁶; ciudades en las que, debido a su fortuna entre la clientela y el éxito de sus producciones, mantuvo taller abierto durante una parte importante de su vida.

Por último, el estudio estilístico de la imagen viene a confirmar los indicios que vislumbrábamos en la documentación. La atribución al escultor Juan de Montejo, uno de los más personales representantes del romanismo escultórico en Castilla, resulta indiscutible, pudiendo coincidir perfectamente, además, con la cronología que se propuso más arriba.

Poco se puede decir del estilo del escultor ante una imagen vestida con armadura, aunque el tipo humano empleado se puede relacionar con los habitualmente utilizados por el maestro (Fig. 7). Es el caso de la figura yacente de Simón de Galarza –acompañado en su lecho por su esposa, Antonia Rodríguez– en el monasterio de carmelitas descalzas de Alba de Tormes (c. 1580-1583), o con el San

²³ SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVI (1980), pp. 331 y 342-346.

²⁴ Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZa, en adelante), Protocolo 536, ff. 1130, 1132 y 1134v. 1594, septiembre, Zamora. Cabe plantearse la hipótesis de que ese alabastro que aún permanecía en casa de Falcote fuera parte de los 111 quintales que en 1581 había adquirido a los herederos de Juan de Juni. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, “Datos para la biografía de Juan de Juni”, *BSAA*, LVII (1991), p. 334.

²⁵ RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José, “El convento de San Pablo...”, p. 102.

²⁶ La aportación más completa sobre el maestro y que recoge todos los acercamientos anteriores en VASALLO TORANZO, Luis, “A propósito del escultor Juan de Montejo”, *Goya*, 299, 2004, pp. 68-79.

José del grupo lignario del Nacimiento que se cobija en la capilla del cardenal Mella de la catedral de Zamora (c. 1598), tallado en la plenitud de su carrera²⁷ (Figs. 8 y 9). Todas ellas presentan rasgos comunes y definitorios, como el rostro grave, de apuradas y personales facciones que traslucen cierta tensión y un fuerte naturalismo. El sabio manejo de la gubia, y en este caso del cincel, le permite resolver la cabellera y la barba a base de menudos mechones ensortijados. La terminación partida y en punta de esta última es un rasgo característico del maestro, al igual que cogollo o tupé central sobre la frente. Otros estilemas recurrentes serán la disposición de la boca abierta –influencia del *pathos* juniano que subyace en Montejo– con el labio superior ondulado, o la postura de las manos, con los dedos anular y corazón unidos, detalle tomado de las estampas y grabados que circulaban en la época. El detallismo y la alta calidad de la labra se hacen patentes también en el tratamiento de la armadura, cuajada de molduras, tachuelas y hebillas; en la falda de loriga que asoma bajo las escarcelas, o en las delicadas lechuguillas que engalanaron para la eternidad el cuello y los puños de don Alonso de Mera.

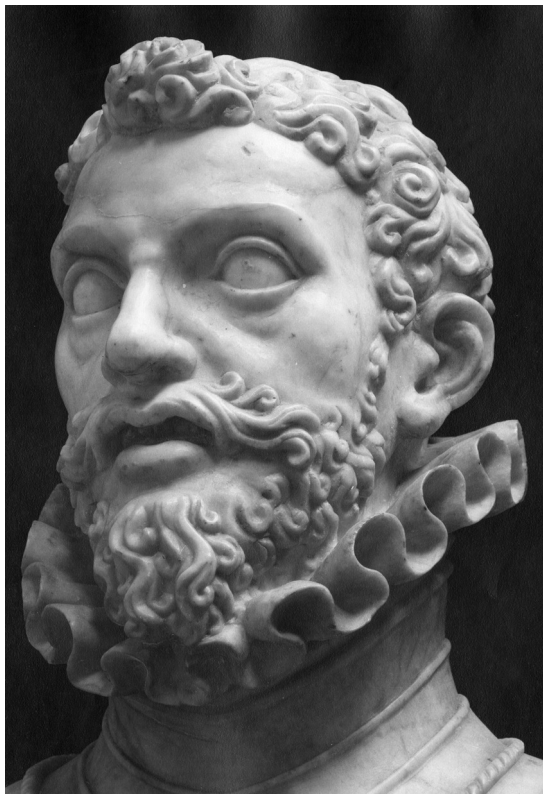


Fig. 7. Detalle la cabeza de don Alonso de Mera, obra de Juan de Montejo. 1594. Alabastro. Escultura y fotografía propiedad del Museum of Fine Arts, Boston.

²⁷ Las últimas novedades sobre el trabajo de Montejo en Alba de Tormes se recogieron en GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis, “El proceso de construcción de la iglesia del convento de la Anunciación de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes”, *Actas del Congreso V Centenario del Nacimiento del III Duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo*, Ávila, 2008, pp. 683-716. Bien es cierto que los primeros en referirlo fueron CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “El testamento de Juan de Montejo”, *Studia Zamoriana*, 9 (1988), pp. 37-41. En lo que respecta al grupo zamorano su estudio más reciente se debe a VASALLO TORANZO, Luis, ficha n.º 48 del cat. de la exp. *Kyrios. Las Edades del Hombre*. Salamanca, 2006, pp. 163-164.

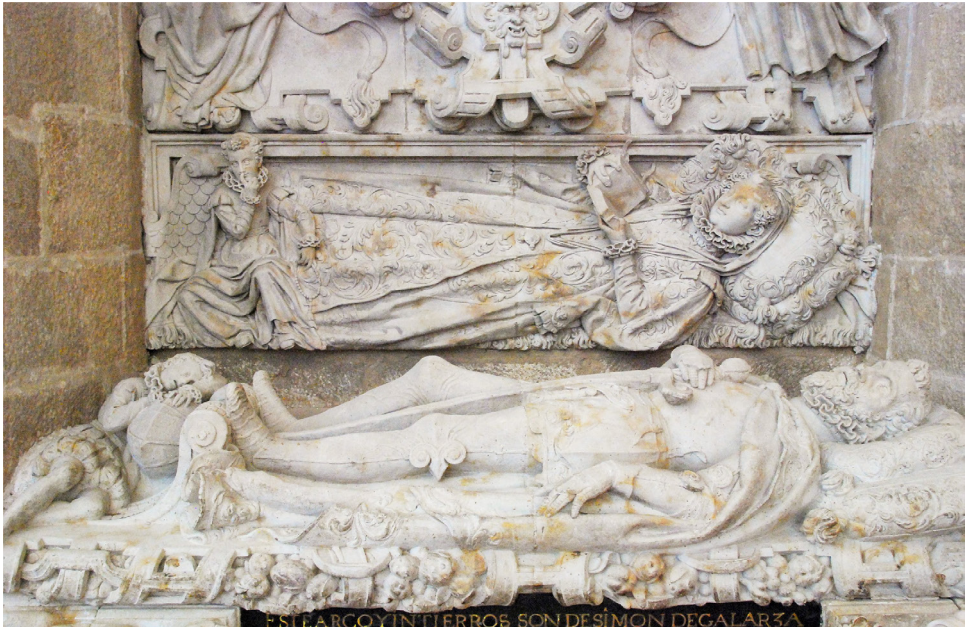


Fig. 8. Detalle de las esculturas yacentes de Simón de Galarza y Antonia Rodríguez, obra de Juan de Montejo. c. 1583. Piedra de Villamayor. Convento de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes (Salamanca).

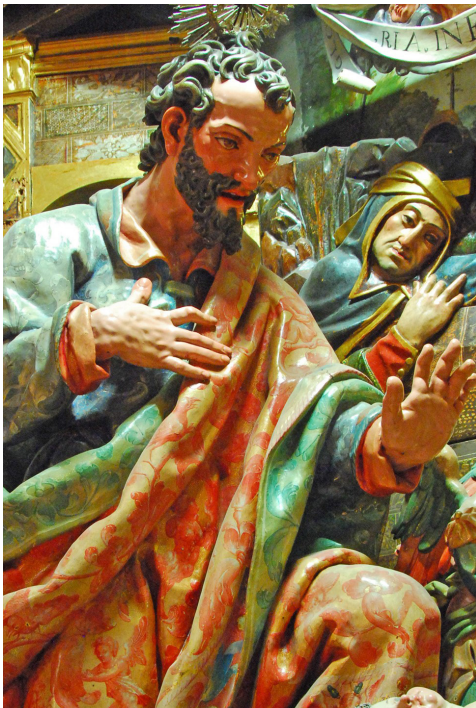


Fig. 9. Detalle del San José del grupo del Nacimiento, obra de Juan de Montejo. c. 1598. Madera policromada. Capilla del cardenal Mella. Catedral de Zamora.

La fortuna artística de Juan de Montejo y acaso el éxito de su escultura funeraria le llevarían a contratar en las décadas finales del siglo XVI otra serie de interesantes entierros. Para el mismo convento de Alba de Tormes labraría la tumba de los patronos, Francisco Velázquez (†1574) y Teresa Laiz (†1583), ubicada originariamente en el centro de la capilla mayor. Y en último lugar, tras todos los anteriores,

concertaría la hechura de un desconocido sepulcro para el Hospital de la Villa en Medina del Campo. Lo más curioso de este trabajo, rubricado seguramente a finales de la década de los noventa, es que a la muerte del maestro en 1601 se le adeudaban de dicha obra trescientos reales²⁸, por lo que hemos de suponer que algo se habría hecho en ella. Pero lo cierto es que al visitar el edificio la huella de Montejo no se aprecia por ninguna parte. Es más, el sepulcro con los tres bultos orantes de alabastro destinados al banquero Simón Ruiz y a sus dos esposas fue realizado por Pedro de la Cuadra que, junto al ensamblador Juan de Ávila y al escultor Francisco Rincón, había contratado también el retablo mayor de la iglesia hospitalaria en diciembre de 1597²⁹.

²⁸ CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, "El testamento...", p. 41.

²⁹ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. T. XIX. Medina del Campo*, Valladolid, 2004, pp. 37-38.

